

El Delorean extraviado: usos confusos del *flashback* postclásico (y otros viajes temporales)

Shaila García Catalán
Universitat Jaume I
scatalan@uji.es

Resumen: *Regreso al futuro* relata las aventuras de un adolescente y un científico que crea una máquina para viajar en el tiempo instalada en un DeLorean. Pero los frecuentes saltos no afectan a la linealidad narrativa: el relato se instala en el presente. El viaje temporal destila el uso convencional que el cine clásico ha hecho del *flashback*: el de una parada controlada que permite esclarecer la historia. Por contra, observamos en numerosas ficciones postclásicas que los saltos temporales no aparecen tanto para explicar la historia sino para confundirla. Continuaremos esta hipótesis a propósito de *Perdidos* y *La piel que habito*.

Palabras clave: *narrativa, presente, flashback, flashforward, flash-sideway.*

Abstract: *Back to the Future* tells the adventures of a teenager and a scientist who creates a machine installed in a DeLorean to travel back in time. But the frequent jumps do not affect the linear narrative: the story settles in the present. The time travel distills the conventional use that the classical cinema has made of the *flashback*: a controlled stop that allows to clear up the story. In contrast, we observed in many post-classical fictions that the temporary jumps do not appear both to explain the story but to confuse. We continue this hypothesis analyzing *Lost* and *The Skin I Live In*.

Keywords: *narrative, present, flashback, flashforward, flash-sideway.*

1. Se puede viajar en el tiempo en línea recta



En el arranque de *Regreso al futuro* se queman unas tostadas en medio de una escena de relojes acompasados.

Regreso al futuro (*Back to the Future*, Robert Zemeckis, 1985) comienza con una movimiento de cámara de izquierda a derecha que nos muestra una colección de relojes obsesivamente colocados a la misma hora. A continuación, y sin corte, la cámara toma el trayecto de vuelta y nos muestra en movimiento de derecha a izquierda aún más relojes —invirtiendo, así, el orden convencional de la lectura en Occidente—. Entre éstos advertimos que unas rebanadas negras saltan de una tostadora humeante: ¡alguien no ha llegado a tiempo!

Regreso al futuro supone para muchos un film iniciático en cuanto a los saltos temporales. Pues relata las aventuras del adolescente Marty McFly, amigo de un científico, Doc, que crea una máquina para viajar en el tiempo instalada en un DeLorean —cuyo *arranque* para su primer paseo temporal es tomado para la cámara de modo que abandona el campo por la izquierda.

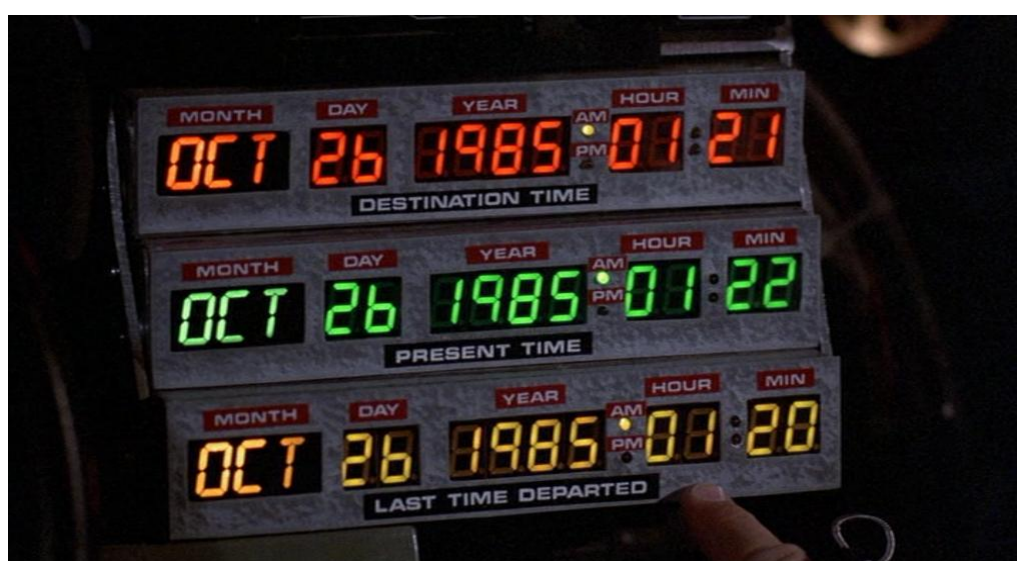


Marty dispuesto a filmar —y Doc a *teledirigir*— la salida del DeLorean a un viaje en el tiempo.

Por error, Marty se trasladará hasta 1955, año en el que sus padres aún no se habían conocido y su inferencia en el pasado amenazará con alterar su primer encuentro —y, así, su propia existencia—. Por ello, deberá tratar de restaurar el orden de las cosas, sin las cuales su propia existencia hubiera quedado truncada. No obstante, y a pesar de los frecuentes saltos, éstos no afectan a la quiebra de la linealidad narrativa, pues el relato se instala siempre en el presente. Como señalan Shail y Robin «although the

film's account of 1955 and 1985 may derive from a post-modern spatialisation of time, the film itself does not participate in this spatialisation of time. Indeed, for a time-travel film, *Back to the Future* revels in showing the pure passing of time (2010: 99)³⁷.

Although 1985 is presented as the narrative's 'present' [...], both 1985 and 1955 confront the viewer as discrete presents. Because the unfolding present of *Back to the Future* is set in 1955 for the majority (63 per cent) of the film's narrative duration, the viewer implicitly identifies 1955 as the story's present. Consequently, the film's closing view of the changed 1985 confronts the viewer as the future of the time that, for 69 per cent of the film thus far, film's temporal aspect has worked to establish as the present. So rather than a different present from the one that opened the film, the new 1985 is the logical projected future of the film's real present, and consequently matches perfectly the circumstances of the 1955 that Marty has just left (Shail y Robin, 2010: 97)³⁸.



Cada viaje en el *Delorean* está controlado por mediciones exactas.

Inevitablemente metadiscursivo, en la medida en que su discurso se está plegando continuamente sobre sí mismo, es una de las primeras cintas que reflexionó explícitamente sobre la causa-consecuencia cuando ésta se ve doblegada por la ilegítima incursión de los viajes en el tiempo. Sin embargo, como ya en la secuencia inicial se declaró, al film le interesa el control y la medición. De hecho, el científico Doc está continuamente controlando pulcra y obsesivamente el tiempo en términos de exactitud; y el *Delorean* cuenta con un visor que *indica donde vas* (*Destination Time*),

³⁷ «Aunque los viajes entre 1955 y 1985 de la película pueden deberse a una espacialización post-moderna del tiempo, el film en sí mismo no participa en esta espacialización del tiempo. De hecho, para ser una película sobre viajes en el tiempo, *Regreso al futuro* se deleita en mostrar el puro paso del tiempo» (Shail y Robin, 2010: 99).

³⁸ «Aunque 1985 está presentado como el 'presente' de la narrativa [...], tanto 1985 como 1955 se confrontan al espectador como presentes discretos. Debido a que el presente desplegado de *Regreso al futuro* está situado en 1955 para la mayoría (63 por ciento) de la duración narrativa de la película, el espectador se identifica implícitamente con 1955 como el presente del relato. En consecuencia, la visión del año 1985 cambiado de la película enfrenta al espectador a un futuro de su tiempo, ya que el 69 por ciento de la película hasta el momento le había situado en 1955, aspecto temporal del film que se había trabajado para establecerlo como presente. Así que más que un presente diferente del que abrió la película, el nuevo 1985 es el futuro lógico proyectado del presente real del film, y en consecuencia se adapta perfectamente a las circunstancias del 1955 que Marty acaba de dejar» (Shail y Robin, 2010: 97).

otro que *indica donde estás (Present Time)*, y otro que *indica donde has estado (Last Time Departed)*.

Con todo esto, en nuestra opinión, el viaje temporal de *Regreso al futuro* destila el uso convencional que el cine clásico ha hecho del flashback: el de una parada controlada que permite esclarecer la historia. Por contra en la ficción postclásica, el flashback — junto a otros saltos temporales— ya no aparece tanto como estrategia narrativa para esclarecer la historia sino para confundirla. Continuaremos esta reflexión a partir del análisis textual de *Perdidos* (Lost, J.J. Abrams, Damon Lindelof, Jeffrey Lieber, ABC: 2004-2010) y *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011).

2. No hay vuelta atrás



Mujeres limpian las lápidas de un colorido cementerio mientras un *travelling* marca una vuelta hacia atrás.

Un travelling nos presenta a un grupo de vecinas con delantal y pañuelo a la cabeza que limpian animadamente las lápidas horizontales de un colorista cementerio. La cámara nos muestra esta escena de derecha a izquierda evocando así un viaje hacia atrás que evoca ese título infinitivo que da nombre al film: *Volver* (2006). Con esta imagen en retroceso arranca hacia adelante el film de Pedro Almodóvar, que se aventura en un melodrama esperpéntico al revivir con guasa a una madre dada por muerta. Sin embargo, el retorno argumental del pasado al tiempo presente no trae consigo ni un sólo *flashback* a nivel narrativo. Las hermanas Raimunda y Sole rememoran a mamá muerta mientras ésta escucha viva y ríe bajo la cama: la vuelta de esa madre que nunca murió fuerza un trayecto hacia delante. Es un film sobre la muerte y, por tanto, sobre la fuerza simbólica del tiempo que corre en una sola dirección. En cambio, el presente de la historia en *Los abrazos rotos* (2009) se deja caer en el *flashback* obedeciendo a un guión acrobático que gira sobre Mateo Blanco, un director de cine que quedó ciego tras un accidente de tráfico en el que perdió a su amada Lena. Huyendo de su identidad, el protagonista ahora llamado Harry Caine, pretende dejar atrás a aquel Mateo Blanco que prefiere enterrar junto a Lena. Unas fotografías rotas por un arrebato suponen una imagen puzzle que condensa el fatalismo del relato así como destilan las rupturas narrativas que Almodóvar inicia de forma decisiva en *La mala educación* (2004) —donde liga el flashback a los recovecos de una identidad tocada por el trauma sexual—. Es en *La piel que habito* donde Almodóvar

agudiza la intervención del flashback. Si los grandes, no por abundancia sino en profundidad, saltos temporales en *Carne trémula* o *Todo sobre mi madre* son efecto de una pulcra mecánica temporal con intenciones orientativas y esclarecedoras, en *La piel que habito* ocurre todo lo contrario. El *flashback* resulta una artimaña discursiva para ocultar el nudo de la trama. De este modo, Almodóvar acerca su manierismo cinematográfico a las narrativas complejas contemporáneas que gustan entrecruzar las tramas y torcer la ordenación lógica del discurso. Así, en *La piel que habito* lo artificioso deja de ser un ademán para ser una trampa discursiva a conciencia. Y es que no olvidemos que es un film sobre la venganza. El cirujano plástico Robert Ledger se venga del violador de su hija capturándolo y convirtiéndolo en mujer. Con todo esto, el *flashback* en el que se nos lleva al pasado no sirve al delirio: como el doctor Robert Ledger, es premeditado. Elabora la venganza de forma sibilina y sostenida (pa)ciencia. Y acaba revelándose en un fundido encadenado entre Vicente, el joven violador, y Vera, la perfeccionada mujer que tiene encerrada para ensayar los injertos



de piel que está desarrollando. Así, la fusión plástica ilumina al espectador el vi(r)aje transgenérico de Vicente a Vera, que aunque se ha elaborado ante nuestros ojos, ha sido velado por el propio mecanismo del *flashback*, que simulando separar las historias, las estaba hilvanando.

El *flashback* en *La piel que habito* regresa al presente en un fundido que encadena a Vicente y a Vera, revelando el vi(r)aje transgenérico que el propio viaje temporal estaba velando.

3. Perdidos

3.1. Lo que sucedió, siempre sucedió: el *flashback*

Durante la primera temporada *Perdidos* es una serie de supervivientes en la línea de relatos como “Robinson Crusoe” (1719), de Daniel Defoe. En la segunda, se convierte en una serie sobre una isla que esconde un mundo misterioso del modo que lo relató Lewis Carroll en “Alicia en el País de las Maravillas” [...], mientras que en la tercera ese mundo se oculta se convierte en una poderosa civilización aparentemente artificial, como lo era “Parque Jurásico” (1989), de Michael Crichton. Durante la cuarta temporada, la serie se transforma en una pesadilla científica que permite a los supervivientes viajar en el tiempo a través de su mente, una propuesta que remite a la ciencia ficción que tiene a la realidad virtual como eje de las angustias del hombre contemporáneo en la línea inaugurada por películas como *Matrix* (1999), de Larry y Andy Wachowski. Por el contrario, en la quinta temporada, la serie se convierte en una verdadera máquina del tiempo, como aquella imaginada en 1895 por H.G.Wells, mientras que en la sexta la serie se vuelve a Michael Crichton para situar a los personajes en dos mundos paralelos o en el “multiverso” imaginado por el novelista norteamericano en “Timeline” (“Rescate en el tiempo”, 1999), novela que se erige así en la referencia más directa y explícita de la serie (Petrus, 2010: 52).

Perdidos narra la(s) historia(s) de un grupo de supervivientes el accidente del vuelo 815 de Oceanic Airlines, estrellado en una isla. Las tres primeras temporadas cada episodio se articula mediante el intercalado de dos tramas principales: por un lado, la vida en la isla, por otro, la vida de un personaje antes del accidente aéreo. De este modo, la historia se enhebra en continuo tránsito entre el presente y el pasado de los personajes a través de *flashbacks*, recurso, por tanto, que cobra una importancia estructural y *estructurante* del discurso.

A raíz de que los creadores de la serie predeterminaran la estructura del *flashback* como regla narrativa fundamental para todos los episodios, los protagonistas de *Perdidos* se convirtieron en personajes escindidos entre el pasado y el presente (Pérez Latorre, 2007: 124).

Así, si el naufragio en una isla instala en la historia del cine un reto de supervivencia, los personajes no pueden desprenderse de lo que quedó atrás. El pasado es un tiempo *perdido* que insiste en ser recordado, traído al presente. Sin embargo, y como iremos viendo, en la serie el presente parece una conquista imposible, condenado al bucle. La apuesta enunciativa del relato consiste en la incesante puesta en secuencia de un presente incierto y un pasado inconcluso. Además, debemos advertir que como ya observó Barthes, tradicionalmente la secuencialidad espera una causa.

El resorte de la actividad narrativa es la confusión misma entre la secuencia y la consecuencia, dado que lo que viene después es leído en el relato como *causado por*; en este sentido, el relato sería una aplicación sistemática del error lógico denunciado por la Escolástica bajo la fórmula *post hoc, ergo propter hoc*, que bien podría ser la divisa del Destino (Barthes, 1977: 20).

De este modo, lo que el relato textualiza como tiempo atrás se recubre simbólicamente por la propia lógica narrativa occidental, como un error que demanda ser restaurado. De este modo, el «universo de ficción [...] parece construido, en realidad, como una máquina de generar arrepentimiento de forma cíclica. Lo que construyeron los creadores, en el fondo, es un perfecto bucle de arrepentimiento (Pérez Latorre, 2007: 129). No olvidemos que todo comienza con un accidente^{39 40} sin causa. ¿Es el azar o el

³⁹ Núcleo recurrente en los relatos de J. J. Abrams.

⁴⁰ Núcleos y catálisis: «las catálisis disponen zonas de seguridad, descansos, lujos; estos “lujos” no son, sin embargo, inútiles: desde el punto de vista de la historia, hay que repetirlo, la catálisis puede tener una funcionalidad débil pero nunca nula. [...] puesto que lo anotado aparece siempre como

destino? Si es este último ¿es un destino merecido?

En la segunda temporada los supervivientes deben ir turnándose para introducir en un ordenador el código numérico 4 8 15 16 23 42⁴¹ cada 108 —suma de los números— minutos bajo la advertencia de Desmond Hume, miembro de la Iniciativa Dharma que llegó a la isla años atrás y no la pudo abandonar porque si no se activaba el código se suponía que produciría una explosión electromagnética de tal magnitud que devastaría el mundo. Por ello, los supervivientes hacen turnos para insertar el código, condenados a la repetición por la incertidumbre y por el miedo. Es Locke quien un día impide introducir los números, liberándolos de esa rutina contra la catástrofe.

¿Qué puede representar la implosión de la escotilla, con el ordenador que da cuerda al mundo en su interior, si no es una voladura, simbólicamente, de la misma idea de ciclo? Aquello de lo que Locke intentaba liberar a sus compañeros es, justamente, la perpetuidad de una vida cíclica (Pérez Latorre, 2007: 130).

Será el recurso convencional del *flashback* el que complejiza de forma decisiva el discurso de *Perdidos*. Esto es porque no suponen solamente recuerdos que arrojan luz sobre la vida de los personajes. Suponen información que en lugar de esclarecer las identidades las comprometen, las desmienten o las cuestionan. De este modo, «nos queda la sensación de que los juegos temporales son un modo de oscurecer en lugar de aclarar» (Carrión, 2011: 106). Y es que los *flash-backs* no ofrecen información sino saber. En lugar de informaciones definitivas se trata de un saber *histerizante* que inaugura y precipita un decalage de interrogantes. De este modo, «un enigma resuelto siempre esconde y hace emerger uno nuevo sin que exista la posibilidad de que el espectador pueda agarrarse a ninguna explicación sólida de lo que se está explicando» (Petrus, 2010: 53).

3.2. «¡Tenemos que volver, Kate..., tenemos que volver!»: el *flashforward*

En la cuarta temporada la veleta temporal irá oscilando su dirección y los *flashbacks* convivirán enzarzados con los *flashforwards* de los futuros de los personajes una vez han podido abandonar la isla. Aunque prevalecen los *flashforwards* el discurso juega a equivocar al espectador, quien, nunca suficientemente acostumbrado a la discontinuidad y a elasticidad espacial de *Perdidos*, deberá discernir continuamente si lo que está viendo es un salto hacia delante o hacía atrás. Esto lo inaugura el *season finale* de la tercera temporada, *A través del espejo*, en el que vemos a Jack fuera de la isla. El espectador, acomodado hasta entonces en la lógica del *flashback* toma la escena como un momento anterior a la isla. Sin embargo, en la escena final se reúne con Kate a quién le insiste: «¡Tenemos que volver, Kate..., tenemos que volver!». «En efecto, por primera vez, somos conscientes de que *salen de la isla*, de que hay un futuro tras ese pasado encaramado en los *flashbacks* de las últimas temporadas y más allá de ese enigmático presente que bosquejaba su día a día en la isla» (Bort, 2011: 54). De este modo, la enunciación muestra trozos de destino, y, a pesar de ello no alivia la incertidumbre, incluso la exacerba e histeriza el propio devenir narrativo. El

notable, la catálisis despierta sin cesar la tensión semántica del discurso, dice sin cesar: ha habido, va a haber sentido; la función constante de la catálisis es, pues, en toda circunstancia, una función fática (para retomar la expresión de Jakobson): mantiene el contacto entre el narrador y el lector» (Barthes, 1977: 20-21).

⁴¹ En esta secuencia de números recalcan un sinnfín de *co-incidencias* en la serie.

espectador no dejará de preguntarse cómo el relato se transformará hasta volver ese futuro en presente⁴². Y es que si gran parte del poder de los relatos reside en su capacidad performativa desde los acontecimientos iniciales a los finales, el hecho de que el discurso nos presente momentos futuros puede desactivar el suspense o las expectativas, aunque por otro lado, se hunde en la metadiscursividad, el espectador centra su atención en el devenir narrativo, ya no tanto ese final que conoce, en parte, sino en cómo se ha llegado a ese final, cómo irá transcurriendo y evolucionando.

3.3. El viaje mental: la constante y la máquina del tiempo: la variable

Si hasta la quinta temporada la secuencialidad de *Perdidos* impone al espectador continuos viajes a un tiempo pasado y a un tiempo futuro de los personajes, ahora serán los propios personajes —y, ahora sí, nosotros con ellos— los que experimentarán conscientemente esos saltos en el tiempo. Los *flashbacks* y los *flashforwards* parecen haber contaminado toda la narrativa, de modo que estos saltos temporales sistemáticos y relativamente controlados respecto a su presente pasarán a ser viajes en el tiempo, de modo que la historia se hilvanará en la cohabitación de dos tiempos históricos, sin que ninguno de ellos quede subordinado al otro en la medida en que ambos son vividos en presente: por un lado el año 2007 el presente de la historia inicial, por otro, 1977, donde parte de los supervivientes tratan de cambiar el pasado para evitar el accidente del vuelo 815 de Oceanic que origina todo el relato de *Perdidos*. Y es que el destino supone un eje sobre el que la serie no deja de girar. De hecho, cada brinco narrativo rebrota la tentación de la reversibilidad para disuadir las consecuencias del accidente aéreo, el cual ha convulsionado la vida de todos los personajes. Los viajes en el tiempo ya se anticiparon en la cuarta temporada, que posibilitados por la física cuántica, impiden cualquier estabilidad óptica y ontológica en el presente.

⁴² Siguiendo a Bort (2011), convocamos un gran grupo de series que adoptaron tal práctica: *Flashforward* (Brannon Braga, David S. Goyer, Robert J. Sawyer, ABC: 2009-2010), *Héroes* (*Heroes*, Tim Kring, NBC: 2006-2010), *Jericho* (Stephen Chbosky, Josh Schaer, Jonathan E. Steinberg, CBS: 2006-2008) o en *Daños y perjuicios* (*Damages*, Todd A. Kessler, Glenn Kessler, Daniel Zelman, FX: 2007-).



Desmond soporta con su deseo por Penny el desencaje espacio-temporal que sufre su conciencia.

Y es que la narrativa de *Perdidos* parece proponerse como metáfora irónica de la armazón en red del paradigma informativo: el saber argumental se (des)organiza y se dispersa renegando cualquier tipo de linealidad, impidiendo que pueda adecuarse a un contenido informativo, todo saber. La complejidad sobre la que se presentan los pasados y los futuros de los personajes con el accidente como bisagra que hace que el presente siempre queda perdido. La propia isla se presenta como una alegoría, un punto de suspiro del paradigma informativo en la medida que interrumpe nuestra sociedad red con sueños panópticos. Resulta un gesto burlesco de la enunciación presentar un espacio ilocalizable —o muy difícil de encontrar en el Pacífico Sur— en un mundo que, concebido como imagen, parece poder localizar en el mapa cualquier punto de su geometría. De hecho, la isla puede moverse —tal y como podemos comprobar atónitos en el *season finale* de la temporada cuatro—, escurriéndose a las coordenadas euclidianas, a los mapas y cartografías. De este modo, alcanza un poder mágico y casi actancial. A veces parece una cárcel perfecta a propósito del universo cerrado de Los Otros donde no se puede escapar, un recinto enloquecedor donde aparecen, entre otros enigmas, osos polares y un humo negro maligno y mortal, mientras aviva imágenes fantasmáticas de familiares fallecidos; otras veces parece un espacio eterno de salvación —donde enfermedades como el cáncer se curan— aunque inerte —las mujeres embarazadas no pueden dar a luz—; y también se presenta como un espacio magnético de convivencia y encuentro, escenario y testigo activo de la creación recamblesca de una pequeña sociedad e incluso, como Jacob la definiría, como un corcho de botella que taponar y contiene la maldad impidiendo que éste emerja. En todo caso, es un espacio extrínseco a lo informativo y a su lógica científica y racional. Por ello, los personajes de *Perdidos* son el reverso poético del sujeto del paradigma informativo, ese que tan bien retrata el protagonista de *Memento*. Explicaremos esto a propósito del episodio *La constante* (#4x05: *The Constant*, Jack Bender, ABC: 2008). En él, Desmond se encuentra en un helicóptero junto a Frank y a Sayid en dirección a un carguero que se encuentra cerca de la costa. De pronto, Desmond se despierta en el año 1996, ocho años atrás, cuando estaba en el ejército. A partir de ese momento Desmond irá oscilando entre 1996 y el presente, 2004. Así, de pronto, vuelve a cobrar la consciencia en el helicóptero, donde no reconoce a sus

compañeros y no sabe dónde se encuentra. El helicóptero llegará al carguero donde lo llevarán a enfermería. Sin embargo, esa suerte de viajes en el tiempo a través de su conciencia cada vez son más frecuentes, hasta tal punto que pondrán en peligro su vida, pudiéndole generar un aneurisma cerebral. No obstante, en toda esta dislocación del principio de realidad será su amada Penny lo que servirá de sujeción para no perder el fino hilo de lucidez que parece quedarle. Por ello en 1996 la visita y le suplica que le de su número de teléfono advirtiéndole que en ocho años deberá llamarla. A su abrupto regreso a 2004 Desmond logra marcar el número y contacta con ella, lo que supondrá una detención de esos viajes temporales y un recobrado de conciencia espacio temporal para él.

En todo ese desencaje espacio-temporal Desmond se ve emplazado como sujeto — sujeto de deseo, sujeto del inconsciente, de la interpretación y, por tanto, sujeto responsable— que deben sostener subjetivamente una realidad que lo solicita para su articulación signifiante. En este sentido, Desmond es el contraejemplo de Leonard, protagonista de *Memento* (Christopher Nolan, 2000), quien es emblema del sujeto del paradigma informativo, cuyo concurso subjetivo se considera innecesario para el sostenimiento del mundo —plásticamente esto se muestra mediante el hecho de que Leonard inscriba en su cuerpo o en leyendas fotográficas lo que no puede recordar—.

Memento muestra esta creencia que el sujeto contemporáneo tiene en la realidad y en su propia prescindibilidad para sostenerla. Instala una narrativa a *tour de force*, reordenada y forzada contra sí misma en una impecable linealidad invertida —el film cuenta la historia de atrás hacia adelante— que forzará al espectador a reordenarla para dar con el sentido. Leonard, símbolo contemporáneo del protagonista desmemoriado, tratará de vengar la muerte de su esposa mientras sufre una pérdida de recuerdos que tratará de subsumir con la objetividad esperada en fotografías, leyendas y tatuajes. Ahora bien, es esta objetividad la que «se muestra más que nunca no como disponibilidad del objeto sino como sustracción del sujeto» (Palao, 2007: 188). Esto lo comprobamos cuando al final del film nos enteramos que Leonard es el asesino de su esposa y, por tanto, que ha tratado de servirse de la objetividad para no responsabilizarse de la realidad de sus actos, para no confrontarse con su verdad, de manera que el espectador ha podido comprobar que «sin un sujeto que se haga cargo, todo el saber de la evidencia, de los hechos, se convierte en manipulable» (Palao, 2007: 188). Todo lo contrario ocurre en *Perdidos*, que reclama una subjetividad que se haga cargo de una realidad que se desvanece, en el sentido que no es homogénea con el lenguaje, pues presenta un saber que no puede ser cifrado en información. Como hemos visto, desde la primera temporada, se quiebra la lógica del Principio de Realidad y del Principio de Razón Suficiente; ello requerirá de unos sujetos que sostengan el mundo —e, incluso, que lo salven— a riesgo seguro de su propio Principio de Identidad. Sin embargo, no olvidemos que la disposición de la trama en ambos relatos reclama una interpretación lectora responsable, en la medida en que la dislocación espacio-temporal en ambas propuestas textuales exigen una lectura que supere el encuentro con una disponibilidad informativa y reclame aquello que para el sujeto no se presenta disponible, *id est*, su deseo.

3.4. Una eternidad irresponsable: los *flash-sideways*

La reversibilidad del accidente como punto de catástrofe y núcleo del relato se posibilita formalmente en la última temporada, en la que los tiempos recobrados de los *flashbacks*, los tiempos anticipados de los *flashforwards* y los viajes en el tiempo dan paso a lo paralelo. El relato recupera el presente, sin embargo, se articula en un montaje que presenta, sin tocarse, dos destinos distintos de los mismos personajes. Se nos continúa la historia de los supervivientes y, además, una supuesta vida alternativa sin accidente. De este modo, la sexta y última temporada, volvió a torcer la orquestación textual sorteando al fatum del relato a través de lo que los propios guionistas de la serie nombraron como *flash-sideways*. La justificación en el relato de este recurso narrativo, se da en el *season finale* de la quinta temporada en el que Juliette detonó una bomba de hidrógeno consiguiendo que el vuelo de Oceanic 815 nunca se estrellase, abriendo una segunda realidad de segundas oportunidades barajada, sin tocarse, con la realidad de la isla. Este recurso destaca un gesto de la enunciación que parece revocar las consecuencias simbólicas del núcleo de su propio relato y que, por tanto, goza del sueño inútil de elidir el *fatum*.

Pero el discurso no ha dejado de trampear: el episodio final revelará que los *flash-sideways* no suponen tanto una realidad alternativa como un espacio de salvación en el que los personajes se reúnen después de la muerte. Los espectadores esperaban su recompensa tras seis temporadas de fidelidad sosteniendo preguntas que al estirar su respuesta no encontraban más que otras preguntas. Llegados a ese punto, hasta los nudos nucleares del relato parecían haber virado a catálisis de un plan maestro mucho mayor que pudiera resolver los enigmas. Y es que *Perdidos* había parecido ir mostrando las partes de un mosaico final aglutinador que alcanzaría alguna certeza iluminadora para la interpretación de todo lo vivido hasta entonces. Pero, en realidad, esa continua apertura de enigmas y expectativas tan sólo eran promesas de relato en las que el espectador quiso colocar todas sus esperanzas de sentido considerando que a la salida del relato se le ofrecería un puzle acabado. Esta reacción es una herencia directa del lenguaje hegemónico cinematográfico que desde su gestación en el cine clásico nos acostumbró a que no queden cabos sueltos en el relato, sometido éste a una resolución de las causas y a un alumbramiento de sus consecuencias. Por todo ello, del final de *Perdidos* se esperaba una escena plena. Sin embargo, no hubo respuestas concretas. Aun así, el relato apostó por el “buen” final apostando por el consenso, con evidente cariz religioso. Los personajes se encuentran en una iglesia, sabiéndose ya muertos, y, cumpliendo también con los finales felices clásicos en los que los protagonistas se reúnen y unen en el último fotograma, obedeciendo la lógica centrípeta del encuadre occidental. De este modo, *Perdidos* parece solucionar de forma perversa el proclamo salvífico a modo de brújula ecuménica con el que Jack animaba al grupo desde las primeras temporadas: «Vivir juntos, morir solos». El final abre un espacio en el que en la medida en que ya no hay consecuencias pueden permanecer juntos —muertos pero juntos—. Así se trata de un fin solidario, mítico y místico que sutura las distancias espacio-temporales que unían y separaban a los personajes sin poder acomodarse nunca en el encuentro. La temporalidad del relato consigue conquistar la eternidad en un espacio límbico y redentor en el que se disuelve las coordenadas espacio-temporales. De hecho, Christian Shephard señala «no existe el ahora (aquí)». Esto implica, pues, que en ese reencuentro de todos los personajes, de lo que han quedado liberados y salvados es del presente, tiempo en el que el relato no se ha podido instalar desde su inicio, recayendo constantemente en otros tiempos.

Así, el tiempo presente, donde se arma la linealidad de las historias, se ha revelado definitivamente el tiempo inalcanzable o desde siempre perdido.

La maravillosa paradoja del final de *Perdidos* consiste en el hecho de que, tras incontables grietas en el espacio y en el tiempo, y la disposición de una multiplicidad de historias que se iban cruzando y separando, de personajes que nacían y morían, se perseguían y abandonaban, de la imposibilidad de la *redención*; existe finalmente un tiempo y un lugar, o más bien un no-tiempo y un no-lugar en el que por fin todos se encuentran, precisamente compartiendo lo que la serie más ha fracturado: *la continuidad* (Bort, 2011: 57).

Sin embargo, debemos advertir que el presente es el tiempo de la responsabilidad: sólo en él podemos decidir y hacernos cargo de nuestros actos. Los recuerdos y las esperanzas en el futuro devienen imaginaciones sobre las que el sujeto ya no puede hacerse decididamente cargo.

Y esa reflexión nos lleva a hablar sobre las consecuencias en la responsabilidad textual del espectador de *Perdidos*. La dislocación narrativa de la serie no ha dejado de convocarle como sujeto de la interpretación para comprender una trama que no se entiende por sí sola en la medida en que huye de la evidencia y de la mostración. Sin embargo, consideramos que la serie concluye de un modo tan complaciente como pragmatista para el espectador clásico. Parece no importar lo que el espectador hubiera arriesgado en su interpretación, pues el final se propone como un canto universal, para todos, reconciliador de toda diferencia.

La serie se ha comparado con *Twin Peaks* (David Lynch, Mark Frost, ABC: 1990-1991) no sólo porque ésta también contaba con un protagonista colectivo sumergido en un entorno donde lo sobrenatural no dejaba de repicar en las tramas; y porque, además, el enigma del destino de los supervivientes del vuelo 815 de Oceanic parece inflarse a modo de *MacGuffin hitchcockiano* como la pregunta que la serie de Lynch y Frost no parecía querer contestar: *¿quién mató a Laura Palmer?*; sino porque ésta última supuso un punto de inflexión en la narrativa contemporánea que no fue seguida, directamente, por el audiovisual de los noventa. De algún modo, podemos decir que gestó un modo de representación que sólo se ha tomado en los últimos años como delata el tempo dilatado y la narrativa sutil de *Mad Men* (Matthew Weiner, AMC: 2007-) o *Breaking Bad* (Vince Gilligan, AMC: 2008-). De *Twin Peaks*, *Perdidos* hereda la

*sensación de trama narratológicamente irresoluble [...] la resolución de un misterio magistralmente propuesto y desarrollado se convierte, tal y como decía Lynch, en un hilo narrativo en segundo plano en pos de una evolución de los personajes, sus inquietudes y sus relaciones mucho más complejas e interesantes. Por ello, las temporadas ulteriores de *Perdidos* hasta su clausura diluyen ese enigma fundacional en tramas asombrosamente complicadas, enmarañadas, confusas y oscuras, tal y como Lynch y Frost ya hicieran con el misterio del asesinato de Laura Palmer (Bort, 2012).*

Ahora bien, si hemos recordado *Twin Peaks* es porque mantiene una distancia fundamental con *Perdidos*, exactamente en su final. Mientras la primera sostiene hasta el cierre su tono subversivo, *Perdidos* traiciona su lógica dislocada acomodándose a un final de hermanamiento armónico que diluye las consecuencias de las convulsiones narrativas sucedidas a lo largo de las seis temporadas.

Así, aunque la narrativa de *Perdidos* quiebra los paradigmas convencionales del modo de representación institucional—que, en realidad, cada vez más se convierten ya en una constante en el cine contemporáneo que tiende a repensarse como constante— su resolución es profunda y decididamente convencional y clásica.

Aun así, críticos como Reviriego ven en *Perdidos* una propuesta audiovisual inaugural

en muchos aspectos:

si aceptamos como premisa que *Twin Peaks* vendría a ser el *Ciudadano Kane* de la televisión al destrozarse la causalidad narrativa y entregarla a las llamas del subconsciente; aceptaremos que *Perdidos* bien podría hacer las veces de *El año pasado en Marienbad*, el dispositivo que rompe definitivamente las cadenas de la ficción televisiva, cuando los mecanismos de la memoria y las fugas de la percepción quebrantan toda ley conocida (Reviriego, 2010: 65).

Nosotros no negamos el poder modelizador que la serie norteamericana ha tenido en la narrativa actual, sin embargo consideramos que ésta es un buen ejemplo de *mainstream* contemporáneo cuyas rupturas formales no siempre destilan, consecuentemente, un gesto semántico poético o una reivindicación política y ética. Aun así, consideramos que el final no desdice ni evita las consecuencias interpretativas que su entramado narrativo destila.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland (1977): "Introducción al análisis estructural de los relatos", en NICCOLINI, Silvia (comp.): *El análisis estructural*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- BORT GUAL, Iván (2011): "Narrativa a la deriva: de *Perdidos* a la eternidad" en *L'Atalante, Revista de Estudios Cinematográficos*, nº11, Enero-Junio 2011. Asociación Cinefórum L'Atalante, Universitat de València, pp. 52-59.
- BORT GUAL, Iván (2012): Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo: partículas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas, Tesis doctoral dirigida por Francisco Javier Gómez Tarín, Departamento de Ciencias de la Comunicación, Universitat Jaume I, Castellón.
- CARRIÓN, Jorge (2011): *Teleshakespeare*, Madrid, Errata naturae.
- PALAO, José Antonio (2007): "La relación entre la trama y el argumento: reflexiones en torno al thriller contemporáneo", en MARZAL FELICI, Javier y GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (eds.), *Metodologías de análisis del Filme*, Madrid, Edipo.
- PÉREZ LATORRE, Olivier (2007): "El bucle del arrepentimiento: sobre la construcción del universo de ficción en *Perdidos*", en CASCAJOSA, Concepción (Ed.): *La caja lista: televisión norteamericana de culto*, Barcelona, Laertes.
- PETRUS, Anna (2010): "*Perdidos*, en algún tiempo, en algún lugar" en *Dirigido por...*, nº 399, Abril 2010, Barcelona, Dirigido Por, pp. 52-56.
- REVIRIEGO, Carlos (2010): "Variables en la ecuación del tiempo", *Cahiers du Cinema España*, nº 32, pp. 64-65.
- SHAIL, Andrew y STOATE, Robin (2010): *Back to the Future*, British Film Institute, London, Palgrave MacMillan.